

Leafyspeafing. Lpfl

J. Carnero González
Universidad de Sevilla

ABSTRACT

If the “Anna Livia Plurabelle” chapter was said to be “the greatest prose ever written by a man,” one would hold that the last ten pages of *FW* are the most beautiful of the work. This kind of coda right after Anna Livia’s final letter to her “Dear majesty” is at the same time the calm and serene conclusion/(beginning) of a process in endless evolution, and the vigorous invitation to restart everything again. In *FW* IV three parts can be clearly distinguished and two voices of groups of voices which take us to “Howth Castle and Environs.”

Si bien el capítulo I.viii de *FW* fue calificado en su momento como “the ‘greatest prose ever written by a man,’”¹ yo me atrevería a puntualizar que las últimas páginas del libro IV (619.20-628.16) son las más bellas de la obra. Esta especie de coda tras la carta final de Anna Livia Plurabelle a su “Dear majesty” HCE (615.12-619.19), es a un tiempo el epílogo reposado y sereno de un proceso que ha estado en continua evolución, y la invitación vigorosa a recomenzar de nuevo.

El último —¿o quizás el primero?— capítulo de *FW* (593-628) recopila todos los temas de la obra, y termina fundiéndose con I.i que, a modo de introducción, comienza a presentarlos por vez primera —¿última quizás?— a partir de 003.04. Por la forma en que la obra está estructurada, cabe considerar que I.i es la continuación natural de IV, y, en este sentido, el significado de los términos ‘primero’ o ‘último,’ ‘introducción’ o ‘recopilación’ podría invertirse, ya que ambos capítulos incorporan los motivos principales de la obra en una estructuración cíclica, en donde pudiera ser difícil determinar el punto de partida. No obstante, si recurrimos —y nunca mejor dicho— a Giambattista Vico, podremos entender que sí es posible establecer ese punto inicial, que es posible distinguir dónde está el comienzo del proceso repetitivo. Y éste, en mi opinión, se encuentra en *FW* 003.04.²

Inmersos, pues, en Vico, y respetando la estructuración que Joyce le dio a *FW* al dividirlo en tres libros con capítulos (ocho, cuatro y cuatro, respectivamente), y un cuarto libro sin capítulos cuyo final se cuela, por así decirlo, en el primero, tendríamos que

afirmar que este cuarto y último libro de la obra se correspondería con el *ricorso* viconiano, y en cuanto tal asumiría las tres edades precedentes, los tres libros, y prepararía un nuevo ciclo completo.

FWIV recuerda en muchos sentidos el capítulo dieciocho de *Ulysses*, un capítulo que algunos consideran un añadido posterior al libro, y sin una estrecha relación con él. Sin embargo, es en el llamado “Penelope” donde numerosos aspectos se clarifican, en especial la peculiar personalidad de su protagonista más destacado, al menos aparentemente, Leopold Bloom. Es también un capítulo que asume todo lo anterior, a la vez que sugiere nuevas perspectivas en el número 7 de Eccles Street. Todo ello, como también ocurre en el libro IV de *FW*, en el umbral de un nuevo día, al amanecer, y de la mano de la dama que nos habla del héroe que yace a su lado, dormido, mientras ella rumia sus recuerdos y sus anhelos.

Sin embargo, en el último libro/capítulo de *FW* pueden distinguirse tres partes diferenciadas, y dos voces, o grupos de voces, distintas: la primera parte comprendería desde el comienzo (593.01) hasta 615.11, y a excepción del episodio semi-dramático de Muta y Juva (609.24-613.14), la narración parece correr a cargo de Mamalujó. Este grupo de Los Cuatro tiene también la responsabilidad narratorial en II.iv y III.iv, capítulos de transición, equivalentes y paralelos —aunque en planos diferentes— en que los Earwickers se veían, como aquí, acostados en la cama. Los destinatarios directos de dicha narración se encuentran tanto dentro del propio texto, como fuera de él; son otras voces de la obra —oídos en este caso— y nosotros como lectores, ya que los narradores, conscientes de nuestra presencia a sus espaldas, se vuelven a veces a nosotros para incorporarnos en el laberinto.

La segunda parte del libro IV es la que se refiere a la famosa —y recurrente— carta de Anna Livia Plurabelle a su marido, o mejor, a todos aquéllos que lo han inculcado injustamente (615.12-619.19). La firma de la carta es clara: “Alma Luvia, Pollabella” (619.16), e indica inequívocamente quién es el autor, al menos quién es el responsable moral de ella. Sin embargo, y hasta llegar al punto de la firma, el texto es confuso en este sentido: no olvidemos que la voz responsable de la sección inmediatamente anterior (593.01-615.11, o primera parte del capítulo) es la de Los Cuatro: “Our wholemole millwheeling vicociclotometer, a tetradomational gazeboocroticon (the “Mamma Lujah” known to every schoolboy scandaller, be he Matty, Marky, Lukey or John-a-Donk)” (614.27-30). En la segunda sección, que corresponde a la carta, se juega constantemente con el singular y el plural, tanto de la primera como de la segunda persona gramatical, hecho que nos induciría a pensar —incluso en lecturas detenidas— que el plural se correspondería necesariamente con Los Cuatro y el singular con Anna Livia o Earwicker, y que seguirían siendo Los Cuatro los narradores principales en el texto o los comentaristas generales de la carta. Sobre todo porque Los Cuatro —como Anna Livia comenta a su marido— siguen presentes en la escena: “Well, here’s lettering you erronymously anent other clerical fands allieged herewith” (617.30-31). La dificultad surge porque la carta o intervención de Anna Livia está hecha preferentemente en primera persona del plural, un plural que a veces parece mayestático: “Dear. And we go on to Dirdump. Reverend. May we add majesty?” (615.12-13); a veces generalizador e impersonal: “If we were to tick off all that cafflers head” (615.29); y la mayoría de los

casos inclusivo de ella y Earwicker: “That we were treated not very grand when the police and everybody is all bowing to us when we go out in all directions on Wanterlond Road with my cubarola glide?” (618.20-22).

Pero las formas de plural mencionadas corresponden a dos momentos que habría que delimitar en la famosa carta: en el primero (615.12-617.29) se usa tanto el llamado plural mayestático como el normal, incluyendo en éste a Anna Livia y los hijos. Earwicker, en esta parte, es referido en tercera persona. Simultáneamente, Anna Livia también utiliza la primera persona singular para referirse a ella misma: “That was the prick of the spindle to me that gave me the keys to dreamland” (615.27-28). La tercera persona del plural suele ser el público en general, los murmuradores: “Mucksrats which bring up about uhrweckers they will come to know good. . . . The honourable Master Sarmon they should be first born like he was with a twohanged warpon” (615.16-19); y la segunda del plural, los receptores del mensaje, son a veces tanto Los Cuatro como los murmuradores, y a veces los tres hijos (“Yon clouds will soon disappear looking forwards at a fine day” 615.17-18; “What those slimes up the cavern door around you, keenin, (the lies is coming out on them frecklefully) had the shames to suggest can we ever?” 615.34-36). el segundo momento, o la segunda parte de la carta, comprendería 617.30-619.19, y la primera persona del plural se refiere ya aquí a Anna Livia y Earwicker: “Item, we never were chained to a chair, and, bitem, no widower whother soever followed us about with a fork on Yankskilling Day” (618.24-26); a veces, sin embargo, ambos aparecen por separado: “The herewaker of our hamefame is his real namesame who will get himself up and erect, confident and heroic when but, young as of old, for my daily comfreshenall, a wee one woos” (619.12-15). El receptor, que sólo se deja explícito una vez en esta segunda parte de la carta, es el grupo de los murmuradores: “Here gives your answer, pigs and scuts!” (619.10-11).

El tema que subyace en estas dos primeras partes del último libro de *FW*, y que volverá a aparecer indefectiblemente en la parte final, es el de la caída o falta de Earwicker, aunque, como se dijo anteriormente, en *FW IV* se retoman todos los temas recurrentes de la obra para darles una nueva universalidad. Comienza con el anuncio de un nuevo amanecer (¿debemos recordar la hora y el texto de “Penelope”?), tanto en el plano realista como en el simbólico: “Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas! Calling all downs. Calling all downs to dayne. Array! Surrection! Eireweeker to the wohld bludyn world” (593.01-03). Con este comienzo se alude, por un lado, al Santo de la misa católica, parte del Canon en que los fieles deben —o debían— arrodillarse para el momento central y más importante de la Consagración. “Downs” aludiría simultáneamente al hecho de arrodillarse y a “dawn”; con esta segunda referencia se estarían invocando todos los amaneceres en el día presente (“today”), a la vez que se invitaría a Earwicker (“to dane”) a despertarse (no olvidemos que él es de origen escandinavo, danés por más señas, y es así como se le denomina numerosas veces en la obra). Una tercera lectura estaría invitando a todos a arrodillarse ante el danés. “Array! Surrection!” encaja perfectamente en el contexto litúrgico en que nos han situado Los Cuatro (Mamalujo, los cuatro evangelistas), y alude igualmente a la cuádruple resurrección/despertar experimentada por el protagonista masculino: una, como Tim Finnegan, en el contexto de *FW* y de la balada “Finnegan’s Wake”; otra, como Porter/Earwicker/Adán, resucita de la muerte del pecado (su supuesta

falta sexual en Phoenix Park) rehabilitado por Anna Livia; una tercera como líder legendario irlandés Finn MacCool, que encontramos unas líneas más abajo: “Calling all daynes. Calling all daynes to dawn. The old breeding bradsted culminwillth of natures to Foyne MacHooligan. The leader, the leader!” (593.11-13); y por último, ya en un plano realista, y en calidad de Sr. Porter, alude a levantarse de la cama después de una noche ebrio. Finalmente “Eireweekeer to the wohld bludyn world” es, por un lado, la invitación general —que incluye desde Earwicker a todo el mundo— que se hace para despertar ante un nuevo amanecer; por otro lado, la invitación/anuncio de este nuevo amanecer parte desde la propia Irlanda al resto del mundo. ‘Bludyn,’ en todos los casos, no es un mero cliché sino un contrapunto irónico dado el contexto.

El anunciado amanecer del “newera’s day” (623.07) es brumoso, y por eso se confunde con los lejanos e inciertos orígenes de la historia de Irlanda, cuyos héroes no son sino HCE y ALP. La responsabilidad narrativa de esta primera parte de *FW IV* recae, como ya se ha dicho, en el grupo de Los Cuatro. Ellos son también en la obra representaciones de *the Four Masters*, autores de los *Anales* de la historia de Irlanda. Nadie, pues, mejor que ellos, para retomar y adaptar los datos históricos al principio de este último capítulo: se habla de los invasores daneses y de los Condados de Irlanda, todo ello salpicado profusamente con los nombres de HCE y ALP en acróstico. Paralelamente a la historia política y civil, se presenta o alude a la historia religiosa del país, estableciendo de forma implícita una relación entre las invasiones guerreras y la evangelización de la isla, que es otra manera de invadir, con sus respectivos líderes que son los santos patronos. En el último libro de *FW* no podían faltar Giambattista Vico y Giordano Bruno para universalizar los hechos, ni el leitmotiv de la eterna rivalidad de los hermanos, disfrazada aquí en el antagonismo entre Saint Patrick (Shem) y el Archidruida Berkeley (Shaun).

Habíamos dicho más arriba que en *FW IV* podían distinguirse tres partes bien diferenciadas y dos voces, o grupos de voces, y hasta ahora nos hemos referido principalmente a las dos primeras. La tercera y última para abarca 619.20-628.16, o para ser más exactos 619.20-003.03, y la voz es incuestionablemente la de Anna Livia: “Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf!” (619.20).

Al amanecer, y tras una noche de pesadilla, Anna Livia ha rememorado su carta exculpatoria —que llegará en el correo matutino— y comienza su soliloquio final, un monólogo que, aun con sus diferencias, mucho nos evoca el de Molly Bloom al término de *Ulysses*. Ambos se sitúan en las tempranas horas de la madrugada, y en los aledaños del sueño: Molly, despertada por la llegada tardía de Bloom, se ha desvelado y rememora medio dormida los avatares del día que la llevan, en un fluir vertiginoso de asociaciones casi incontroladas de su semi-consciencia, a recordar los mejores y más ardientes momentos de su juventud. Al final de este largo proceso Molly termina cambiando la Roca, el Peñón de Gibraltar, por Howth, y a sus numerosos pretendientes —incluido el cercano Boylan— por Bloom.

El soliloquio de Anna Livia se acerca más al nuevo día que el de Molly, porque lo que ella recopila es la oscuridad de la noche, no el día. Si bien la señora Bloom volverá presumiblemente a caer dormida después de su “Yes” final, el desvelo de la señora Porter —causado entre otras cosas por la pesadilla de Jerry/Shem— antecede casi

inmediatamente a la hora de levantarse. No es, como la de Molly, una autorreflexión, sino que tiene un destinatario directo: el señor Porter, que yace dormido a su lado. Aunque éste no pueda oírla, Anna Livia se dirige a él en segunda persona, y en un tono un poco desvaído por los vapores del sueño; en el recuento que le hace de las cosas, su mente aún adormecida se desenfoca, y oscila entre el pasado, el presente y el futuro, confundiendo a veces como hace Molly Bloom en “Penelope.” Y como ella, también rememora los buenos momentos con su hombre, del que se siente orgullosa; Howth se convierte de nuevo en punto de unión, en símbolo de momentos inolvidables y de una relación feliz.

Como se dijo al principio, el soliloquio de Anna Livia comprende las diez páginas más bellas de la obra, y se desarrolla a lo largo de un sólo párrafo, experimentando una evolución, un cambio progresivo —apenas imperceptible— de la alegría a la amargura, según se acerca a la disolución final/(inicial) en el mar.

Los primeros compases están impregnados de optimismo y cordialidad, y con ellos quiere la mujer de la casa invitar a su hombre a levantarse:

Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! . . . Not a sound, falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and then leaves. The woods are fond always. As were we their babes in. And robins in crews so. It is for me goolden wending. . . . Rise up, man of the hooths, you have slept so long! Or is it only so mesleems? . . . Rise up now and aruse! Norvena's over. I am leafy, your goolden, so you called me, may me life, yea your goolden, silve me solve, exsogerraidier! You did so drool. I was so sharm” (619.20-31).

Ella quiere, además, que el hombre se luzca, que esté guapo; quiere estar orgullosa de él, y una vez que éste, en definitiva, ha sido rehabilitado por ella, quiere que se deje ver, quiere *enseñarlo*:

Here is your shirt, the day one, come back. The stock, your collar. Also your double brogues. A comforter as well. And here your iverol and everthelest your umbr. And stand up tall! Straight. I want to see you looking fine for me. With your brandnew big green belt and all. Blooming in the very lotust and second to nill, Budd!³ When your're in the buckly shuit Rosensharonals near did for you. Fiftyseven and three, cosh, with the bulge. Proudurse Alby with his pooraroon Eireen, they'll. Pride, comfytousness, enevy!“ (619.34-620.06).

En el repaso general que Anna Livia le da a la situación, a todo aquello que ha tenido lugar en la pesadilla nocturna, ella se detiene en los hijos —especialmente en los dos gemelos— como fuente de problemas:

The childher are still fast. There is no school today. Them boys is so contrairy. . . . Galliver and Gellover. Unless they changes by mistake. I seen the likes in the twinnngling of an aye. Som. So oft. Sim. Time after time. The sehm asnuh. Two bredder as doffered as nors in soun. . . . No peace at all. Maybe it's those two old crony aunts held them out to the water front. Queer Mrs Quickenough and odd Miss Dodd-pebble. And when them two has had a good few there isn't much more dirty clothes to publish (620.13-21).

“Bredder” hace referencia directa a *brothers*, y la frase, sin más complicaciones, podría quedar ‘two brothers as different as North and South.’ Pero “bredder” significa también, en noruego, ‘orilla,’ ‘ribera,’ y es así, entonces, como adquiere mayor claridad el resto del texto citado. Recordemos la escena de I.viii, el capítulo final del libro I de *FW*, conocido con el título de “Anna Livia Plurabelle,” en el que en sólo veinte páginas hay alusiones a más de mil ríos de todo el mundo: dos lavanderas, cada una en una ribera del río Liffey, riberas norte y sur, respectivamente, se disponen a hacer la colada, y mientras tanto, se cuentan los chismorreos que corren sobre los Earwickers. Según va cayendo la tarde, el murmullo creciente del río y la oscuridad entorpecen la comunicación entre ambas y los equívocos entre una y otra se hacen patentes. El ritmo del texto se va frenando progresivamente y, por fin, cuando la noche cae, una lavandera se convierte en árbol y la ora en piedra (*tree-stone*). Esta circunstancia parece revelarnos que las dos viejas chismosas no son sino los dos hermanos gemelos Shem (*tree*) y Shaun (*stone*), que han estado lavando —aireando más bien— los trapos sucios de la familia trapos que nadie conoce mejor que ellos. La madre, ahora, en el último capítulo, parece corroborar esta interpretación.

Podría hablarse, hasta cierto punto, de paralelo o correspondencia entre I.viii —sobre todo la página 201— y las tres primeras páginas del soliloquio final de Anna Livia (619-622). Ambos contextos hacen referencia a las habladurías sobre la familia, en especial —o por causa de— la falta cometida por el padre. En I.viii (201.05-20) Anna Livia, que es el río que fluye entre las dos lavanderas, interviene con firmeza para atajar los rumores sobre sus amoríos de juventud y declarar su fidelidad incondicional al marido:

For the putty affair I have is wore out, so it is, sitting, yaping and waiting for my old Dane hodder dodderer, my life in death companion, my frugal key of our larder, my much-altered camel's hump, my jointspoiler, my maymoon's honey, my fool to the last Decemberer, to wake himself out of his winter's doze and bore me down like he used to (201.07-12).

Ahora, en la última sección del libro Anna Livia comenta las mismas habladurías y se revuelve contra ellas, en especial contra las dos lavanderas —sus propios hijos— y contra Lily Kinsella, esposa de la figura conocida como “the Cad with a pipe,” y que es responsable de expandir los rumores de la supuesta indiscreción sexual de Earwicker en Phoenix Park.

Casi a renglón seguido de su alusión a las lavanderas en *FW* IV (620.16-21), y como ya hiciera en I.viii (201.05-20), Anna Livia pasa a enarbolar las excelentes relaciones que han existido entre ellos dos: “But that night after, all you were wanton! Bidding me do this and that and the other. And blowing off to me. . .” (620.24-26). No obstante, de forma inmediata surge de nuevo, quizás por última vez en *FW*, el fantasma del incesto entre el padre y la hija (620.26-32), fantasma que ha sido uno de los leitmotivs más repetidos a lo largo de la obra.

Sin embargo, con “Let besoms be bosuns. It's Phoenix, dear” (621.01) (*Let bygones be bygones. It's finished, dear*) Anna Livia parece querer hacer borrón y cuenta nueva. Para ello, y progresivamente como ya dijimos de Molly Bloom, se va acercando a Howth.

A través de innumerables referencias, más veladas que directas, Howth se yergue e impone como momento climático y crítico del soliloquio, en el que se mezclan los recuerdos agradables y los temores:

Ourselves, oursouls alone. At the site of salvocean. And watch would the letter you're wanting be coming may be. And cast ashore. . . . Every letter is a hard but yours sure is the hardest crux ever. Hack an axe, hook an oxe, hath an an, heth hith ences. But once done, dealt and delivered, tattat, you're on the map. Rased on traumscrip from Maston, Boss" (623.28-36).

Si un momento antes Anna Livia, también en el contexto de Howth, le dice a Earwicker que alguna vez le tendrá que decir si ella debe creer o no esos rumores (622.16-17), ahora el recuerdo de la carta y su motivación invaden otra vez la escena. No es sólo la supuesta infidelidad del marido lo que se pone aquí de manifiesto, sino también el concepto de traición profunda: a través de "hath an an, heth hith ences" (623.34) se alude simultáneamente a Anne Hathaway, la infiel esposa de Shakespeare, y a Richard Piggot, el traidor que quiso desacreditar a Parnell a través de una carta falsificada, y que fue descubierto gracias a una falta de ortografía: escribía *hesitency* en lugar de *hesitancy*. Tanto la infidelidad como la traición son leitmotivs que aparecen obsesivamente en la producción literaria de Joyce, como todos sabemos, pero en *FW* se hacen especialmente patentes a través de estas dos figuras históricas.

A medida que el soliloquio avanza, la conciencia de Howth y su identificación con el monte se va cambiando por la del río Liffey. Si a lo largo de *FW* la protagonista ha sido identificada con el río que surca Dublín, y al comienzo de su monólogo esta realidad se ha hecho más patente ("I am leafy speafing . . . I am leafy" 619.20-29), ahora, y a partir de la página 624 hasta la 003 —pasando por la 628— la simbiosis es total, o comienza a serlo: "I am so exquisitely pleased about the loveleavest dress I have. You will always call me Leafiest, won't you, dowlng?" (624.21-23). Es a partir de la página 624 cuando se aprecia un cambio de tono en el fluir de Anna Livia. La alegría casi eufórica, el clímax de Howth, se torna reflexión más serena, dolorosa y amarga, casi. Anna Livia se acerca a su final, y comienza a despedirse: "Why I'm all these years within years in soffran, allbeleaved. To hide away the tear, the parted. . . . All them that's gunne. I'll begin again in a jiffey. . . . Who'll search for *Find Me Colours* now con the hillydroops of Vikloefells?" (625.29-626.18). Mientras recrimina con cierto cariño a los suyos por haber cambiado tanto —no olvidemos que a la vez se está preparando un nuevo inicio— Anna Livia se transforma en el propio *FW*, de modo que entenderla a ella es entender la obra, aunque ella misma dude con recelo de esta posibilidad: ". . . is there one who understands me? One in a thousand of years of the nights?" (627.15-16). Todo ello a pesar de que las claves parece que han sido dadas: "Finn, again! . . . The keys to. Given!" (628.14-15).

Anna Livia (*Anna Liffey, River Liffey*) es a la vez, por su propia naturaleza, la figura más constante y permanente, y también la más cambiante. Esposa amante y fiel que se revuelve —incluso contra sus hijos— casi como fiera salvaje en defensa de su marido, ella es *everywoman*, el contrapunto de Earwicker, *everyman* o *everybody*. Frente a la montaña,

Anna Livia es el agua por excelencia, el río, el fluir constante de la vida; nunca el mismo, y sin embargo siempre permanente e inmutable.

Si hemos de seguir a Glasheen y su *Third Census*, el nombre del río Liffey podría estar conectado con “Plain of Life” y con el irlandés *leaf*, y en *FW* es indudable el juego constante —reflejado en algunas de las citas ya expuestas— entre *Livia*, *Liffey* y *Leafy*. Y en *FW*, también, *leaves* son asimismo las hojas del Árbol de la Vida y del Árbol de la Ciencia. Anna Livia es, pues, *Anna Liffey*, literalmente “el río de la vida.” Se conecta en *FW* con todo lo relacionado con vida, vivo, o vivir, es decir, con la fuente misma de la vida, es la mujer por excelencia, *everywoman* como se dijo anteriormente, y, por extensión, la propia Eva, que en hebreo también significa “vida.”

Una mirada a Molly y a Anna Livia nos descubre la fuerte semejanza —identificación, casi— entre estos dos contrapuntos femeninos que, para Joyce, son la Madre Tierra, la fuente de vida, y la salvación o rehabilitación de sus respectivos contrapuntos masculinos; rehabilitación a través de sus palabras, rumiadas entre sueños en el caso de Molly, o escritas, enterradas, descubiertas y de nuevo rumiadas en la bruma del amanecer en el caso de Anna Livia. Pero si el soliloquio de Molly con su “Yes.” definitivo supone el punto final de la obra y también de un estadio, y la sospecha de una nueva perspectiva en la vida de los Bloom, el monólogo de Anna Livia vuelve a seguir, no es término de nada, y en este sentido puede pensarse que la página 628 de *FW* es más pesimista que el punto final de *Ulysses*, que curiosamente es el único signo de puntuación que hay después de más de cuarenta páginas. Con cierto desengaño, con un gran sentimiento de soledad, Anna Livia se entrega para fundirse y desaparecer en el mar:

Loonely in me loneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. (627.34-628.04)

Como *FW*, su actividad es cíclica: Anna Livia es el río de la vida que, en su fluir constante, termina muriendo en el mar, que es a la vez muerte y vida, o vida y muerte, principio y final de todo un ciclo vital, porque sus aguas, que acaban de recibir en su seno la fuerza ya mansa del torrente, volverán, tras ser evaporadas y renovadas, a la montaña y al río para recomenzar un nuevo ciclo.

Para terminar, esto es lo que propone, sin ambages, la última/primera frase de *FW*/Anna Livia: “A way a lone a last a loved a long the riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs” (628.15-003.03). De acuerdo con esto, y como se dijo ya al principio de este trabajo, “riverrun” no sería el comienzo de *FW*, sino “Sir Tristram” (003.04). La frase citada se encuentra a caballo entre *FW* IV y I.i, como sabemos. El sujeto de “brings” (003.02) podría, en principio, ser tanto “A way” (628.15) como “the riverrun” (628.16-003.01): el primer caso parece menos probable, ya que la secuencia correcta sólo podría ser ‘A way alone along the riverrun brings us back to,’ etc. El segundo

caso, sin embargo, respetaría el tono apesadumbrado, cada vez más distanciado y desvanecido, de Anna Livia que se va diluyendo en el mar según avanza su comunicado final; la secuencia sería: 'Away alone alast [not last] aloved [not loved] along, the riverrun brings us back to,' etc. De esta forma el sintagma nominal 'the — riverrun' se encontraría asimismo a caballo entre el final y el comienzo de *FW*, aportando un dato más sobre su circularidad interminable, y podría afirmarse que la última/primera frase de *FW* es Anna Livia que recibe/(retirándose) al lector para que todo el proceso re-comience otra vez en 003.04.

Notas

1. James Joyce, *Letters*, eds. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, 3 vols. (New York: The Viking Press, 1957 and 1966), I, 282.

2. Esto considerando la obra tal como fue publicada en 1939. Desde otro punto de vista, el del proceso de composición-publicación, no cabe duda que el núcleo germinal, el *big-bang*, que dio origen al universo de palabras que es *FW* fue *FW* 380.07-382.30: aquí está comprimida toda la obra, y a partir de este punto se construyó progresivamente a izquierda y a derecha. Véase el capítulo "El 'micro-cosmos' de *Finnegans Wake*," en mi libro *James Joyce y la explosión de la palabra: aproximación a la lectura de Finnegans Wake* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989), pp. 139-88, y los dos "Anexos," pp. 195-207.

3. Con "Blooming in the very lotust . . . Budd!" (620.02-03) no puedo evitar trasladarme también a otro contexto y a otra frase, "languid floating flower," que cierra el capítulo cinco de *Ulysses* "The Lotus-Eaters," cuando Bloom está tomando un baño antes de ir al cementerio. "Blooming" y "Budd" mantendrían su significado directo, denotativo, relacionado con *flower*, y a la vez se referiría a Leopold Bloom; "lotust" por su parte incorporaría *latest*, al igual que haría referencia simultáneamente al capítulo cinco de *Ulysses* y a *lust*, 'lascivia,' 'deseo.'